

Iina Ahola

Liike on minussa

Ajatuksia teksti- ja liikelähtöisen esityksen ohjaamisesta

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävä taide

Opinnäytetyö

16.1.2015

Tekijä(t)	lina Ahola
Otsikko	Liike on minussa - Ajatuksia teksti- ja liikelähtöisen esityksen ohjaamisesta
Sivumäärä	37 sivua + 1 liite
Aika	16.1.2015
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Teatteritoiminnan suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja(t)	yliopettaja Helka-Maria Kinnunen
<p>Opinnäytetyö käsittelee liikettä ja liikkeellisyttä osana esitystä. Työn keskiössä on kirjoittajan ohjaaman teksti- ja liikelähtöisen esityksen <i>Päivä jona vien itseni kahville</i> tekoprosessi. Kirjoittaja pohtii liikettä ja liikkeellisyttä osana ohjaamansa esityksen ilmaisua ja kuvaa työtapaa, jota käytti esityksen liikemateriaalin luomiseen. Työtapaa kutsutaan esiintyjälähtöisen liikkeen ohjaamiseksi. Kirjoittaja reflektoi ohjausprosessia tanssin ja liikkeen näkökulmasta ja peilaa omia havaintojaan pääasiassa eri tanssitaiteilijoiden näkemyksiin ja havaintoihin tanssista, liikkeestä ja tanssin tekemisestä. Työn tavoite on sanoittaa kirjoittajalle uutta työtapaa ja pohtia sen käyttöä esityksen rakentamisessa.</p> <p>Työn ensimmäisessä osiossa kirjoittaja kuvaa ajatuksiaan tanssista ja sen erityispiirteistä taidemuotona. Toisessa osiossa esitellään <i>Päivä jona vien itseni kahville</i> –esitys ja kuvataan ohjausprosessin eri vaiheita. Kolmannessa osiossa käsitellään esitystä liikkeellisuuden näkökulmasta. Kirjoittaja kuvaa havaintojaan liikkeen ohjaamisesta. Hän kertoo, millaista liikkeellistä ilmaisua pyrki saamaan esitykseensä ja pohtii näiden tavoitteiden toteutumista. Näkökulma on pääasiassa esiintyjälähtöisessä liikkeessä.</p> <p>Työssä havaitaan, että suuri osa kirjoittajan ohjauksensa ilmaisulle ja liikkeelle määrittämistään tavoitteista toteutui esiintyjälähtöisesti tuotetussa liikkeessä. Kirjoittaja oivaltaa, että teatterillinen ja tanssillinen ajattelu ovat sekoittuneet ja ottaneet vaikutteita toinen toisistaan hänen ohjatessaan esitystään. Työssä nousee esiin myös tanssin ja liikkeen merkityksellisyys kirjoittajalle.</p>	
Avainsanat	teatteri, tanssi, liike, ohjaus, esitys

Author(s) Title Number of Pages Date	Iina Ahola The Movement Is Part of Me – thoughts about directing a performance based on text and movement 37 pages + 1 appendix 16 January 2015
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor(s)	Helka-Maria Kinnunen, Principal Lecturer
<p>This thesis discusses movement and movement-based being as a part of a performance. The main topic of the thesis is the process of the performance based on text and movement. The piece is called <i>Päivä jona vien itseni kahville</i> and it is directed by the author. The author analyses movement and movement-based being as a part of the expression of the piece. She describes the method that she was using in creating the movement material of the performance. The method is called directing the movement that is created by the performer. The author analyses the directing process from the point of view of dance and movement. She reflects her own observations about the process on how different dance artists view dance and movement. The aim of the thesis is to describe a method that is new for the author and reflect its use in creating a performance.</p> <p>In the first part of the thesis, the author describes her thoughts about the dance and its characteristics as an art form. In the second part, the performance <i>Päivä jona vien itseni kahville</i> is represented and the author describes the different faces of the directing process. In the third part, the author analyses the piece from the movement's point of view. The author describes her observations about directing movement. She tells which kind of expression she attended to create her performance and reflects if these aims came true. The point of view of this part is through the movement created by the performer.</p> <p>It is observed that a great deal of the aims that the author had set for the expression and movement of the piece came true in the parts where the movement was created by the performers. The author realises that the way of thinking, including the both theatrical and dancing points of view, is mixed having both art forms influence her when she was directing the piece. Dance and movement appeared to be also significant to the author.</p>	
Keywords	theatre, dance, movement, directing, performance

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Tanssin ja liikkeen merkityksellisyydestä	2
2.1	Tanssin ja liikkeen erityispiirteitä	3
2.1.1	Ajatuksia tanssin katsomisesta	3
2.1.2	Kehollisesta vuorovaikutuksesta	4
2.1.3	Aikakäsityksestä	5
2.2	Käsitteiden luonnehdintaa	6
	Tanssia vai liikettä	6
	Koreografia käsitteenä	8
3	<i>Päivä jona vien itseni kahville</i>	8
3.1	Työryhmä	9
3.2	Viisi roolihenkilöä, viisi näkökulmaa aiheeseen	9
3.3	Yksinkertaiset puitteet	10
3.4	Harjoituskausi	14
3.5	Työtapana esiintyjälähtöinen liike	15
3.6	Liike ja teksti yhdessä	17
4	Tavoitteita esityksen liikkeellisyydessä ja esiintyjälähtöinen liike	18
4.1	Liikkeen suhteesta esityksen aiheeseen	18
4.2	Liikkeellisestä työskentelystä	20
4.3	Motivaatiota yhdessä työskentelystä	21
4.4	Tyylit ja kertomisen tavat sekaisin	25
4.4.1	Abstrakti ja arkipäiväinen kerronta liikemateriaalissa	27
4.5	Liikkeen vaikutus tekstikohtauksen ilmaisuun	29
4.6	Kehollinen ajatus tai pyrkimys ilmaisun lähtökohtana	30
4.7	Inhimillisyys ja esiintyjälähtöinen liike	33
5	Lopuksi	35
	Lähteet	38
	Liitteet	
	Liite 1. <i>Päivä jona vien itseni kahville</i> –esityksen käsiohjelma	

1 Johdanto

Tämän työn taustalla on suhde tanssijuuteeni, joka on toinen taiteellinen ja ammatillinen puoleni teatterin lisäksi. Olen jo useamman vuoden ajan häilynyt ammatillisen identiteettini kanssa teatterin ja tanssin välillä. Motivaationi tanssin suhteen on vaihdellut suuresti, ja olen välillä jopa kieltänyt tanssijuuden itsessäni, koska olen halunnut mieluummin keskittyä näyttelemiseen ja ylipäänsä teatterin tekemiseen. Tällainen vaihe oli meneillään, kun aloitin opiskeluni Metropolian Esittävän taiteen koulutusohjelmassa.

Sittemmin tanssi ja liike ovat jälleen hiipineet elämäni, ja aloin ymmärtää, ettei teatterin ja tanssin tarvitse sulkea toisiaan pois. Aloin pohtia, miten voisin yhdistää tanssia ja teatteria toisiinsa, ja missä muodossa tanssi ja liike voisivat olla osa ammatillisuuttani ohjaajana ja myös tulevana soveltavan teatterin ammattilaisena. Ensimmäinen suurempi askel näiden kahden taidemuodon yhdistämiselle oli liikettä ja tekstiä yhdistävä esitys *Päivä jona vien itseni kahville*, joka oli ensimmäinen oma ohjaukseni ja samalla työharjoitteluni ohjaajantyön alueella Metropolia Ammattikorkeakoulussa. Tein ohjaukseni keväällä 2014.

Tämä työ käsittelee liikettä ja liikkeellisyttä osana ohjaamaani esitystä. Reflektoin *Päivä jona vien itseni kahville* -esityksen ohjausprosessia liikkeen näkökulmasta omiin havaintoihini pohjautuen. Havaintoja peilaan pääasiassa eri tanssitaiteilijoiden ajatuksiin tanssista, liikkeestä ja tanssin tekemisestä. Käytän myös lähdemateriaalina omia työpäiväkirjamerkintöjäni.

2. luvussa kirjoitan muutamia esimerkkejä käyttäen tanssin erityispiirteistä taidemuotona ja pohdin eroa käsitteiden tanssi ja liike välillä. Kerron suhteestani liikkeeseen ja siitä, miksi se kiinnostaa minua esityksen kontekstissa. 3. luvussa käsittelen ohjaustani *Päivä jona vien itseni kahville*. Kuvaan esityksen rakentumista ideoinnista ja suunnittelusta lähtien. Kerron työryhmästä ja harjoitusprosessista sekä työtavasta, jota käytin esityksen liikemateriaalin tuottamiseen. Kutsun työtapaa esiintyjälähtöisen liikkeen ohjaamiseksi. 4. luvussa pohdin ohjaustani liikkeellisuuden näkökulmasta. Kirjoitan liikkeeseen liittyvistä tavoitteistani esityksen suhteen, ja miten pyrin kohti näitä tavoitteita. Käytän esimerkkeinä esityksen kohtauksia havainnollistamaan ajatuksiani. Pohdin myös miten liikkeellinen ajattelu on vaikuttanut esitykseni ohjaamiseen.

Työn aihe on valikoitunut siitä syystä, että minulle tuli tarve pohtia omaa suhdettani tanssiin ja liikkeeseen ja sitä, miten liikkeellinen ja teatterillinen ajattelu yhdistyvät minussa. Mikä on tanssin ja liikkeen merkitys minulle tällä hetkellä, kohta valmistuvana teatteri-ilmaisun ohjaajana.

Työni tavoitteina on tuoda esiin liikkeen ja liikkeellisuuden merkitystä, sekä liikkeen soveltamisen mahdollisuuksia esityksessä suhteessa teatterilliseen ilmaisuun. Esiintyjälähtöisesti tuotetun liikkeen ohjaaminen oli minulle uusi työtapaa, ja työn tarkoituksena on myös sanoittaa itselleni tätä työtapaa.

2 Tanssin ja liikkeen merkityksellisyydestä

Tanssi on ollut osa minua kauan. Olen harrastanut tanssia seitsemänvuotiaasta lähtien ja vuonna 2009 siitä tuli minulle ammatti, kun valmistuin tanssijaksi Pohjois-Karjalan ammattiopisto Outokummusta. Tuntuu vaikealta pukea sanoiksi, mitä tanssi minulle merkitsee. Kokemukset liikkeestä ja tanssista tapahtuvat usein kehossa ja mielessä sellaisella alueella, jonne sanat eivät ylety, ja havaintoja on vaikea selittää. Olen välillä ollut tanssimatta, ja niinä aikoina on tullut selväksi, että tarvitsen tanssia ja liikettä jo pelkästään hyvinvointini kannalta. Erityisen tärkeää minulle on ollut tutkia omaa liikkumiseni tapaa, eli millaista liikettä minun kehoni tuottaa. Olen rakentanut luottamusta siihen, että minun liikkeenäni on kiinnostavaa. Ammatillinen tanssikoulutukseni on luonut minulle valmiuksia tähän. Oman liikkeen tuottaminen on oleellista minulle taiteilijana, mutta myös ”siviiliminäni” näkökulmasta. Oman kehoni hahmottaminen ja tuntemus liikkeen kautta on lisännyt tuntemusta omasta itsestäni. Tällä kaikella on ollut ratkaiseva merkitys itseni hyväksymisessä.

Kiinnostukseni tanssia kohtaan on laajentunut sen tekemisestä ja esiintymisestä ohjaamiseen ja liikkeen käyttämiseen esityksessä. Kun aloin suunnitella ohjaustani *Päivä jona vien itseni kahville*, lähtökohtana oli, että tanssi ja liike tulisivat jollain tavalla olemaan osa esitystä. Suunnitelmani esityksestä oli yhdistää tanssin ja teatterin muotoja keskenään niin, että rikkoisin teatterillista kerrontaa liikkeellä. Halusin kokeilla, onnistuisinko ohjaamaan esityksen, jossa teksti ja liike olisivat tasapainossa siten, että molemmat olisivat esityksessä yhtä oleellisia elementtejä.

Olen tehnyt aiemmin koreografioita erilaisiin esityksiin, ja tämän esityksen kohdalla halusin kokeilla liikkeen ohjaamiseen toisenlaista lähestymistapaa. Suunnittelin, että esiintyjät tuottaisivat itse suurimman osan esityksen liikemateriaalista. Nyt jälkeenpäin näen tämän päätöksen jatkumona sille, että omanlaisen liikkeen tutkiminen ja tekeminen on ollut itselleni tärkeää. Tuntui siis tärkeältä etsiä samantyylistä työtapaa myös liikkeen ohjaamiseen. Sellaista työtapaa, joka olisi jotakin muuta kuin minä näyttämässä esiintyjille, miten heidän on liikuttava.

Vaikutun sellaisista teatteri- tai tanssiesityksistä, joissa luotetaan esiintyjän läsnäoloon. Viehätyn usein pienistä tai yksinkertaisista ratkaisuista, jotka aiheuttavat suuren oivalluksen. Tällaisia asioita tavoittelin myös omassa ohjauksessani.

2.1 Tanssin ja liikkeen erityispiirteitä

Seuraavaksi kerron tanssin merkityksestä taidemuotona ja esimerkkejä sen erityispiirteistä. Valotan niiden avulla syitä, miksi ajattelen tanssin olevan kiinnostava ilmaisukeino sekä itsenäisenä taidemuotona että yhdistettynä teatteriin ja vastapainona sanalliselle ilmaisulle. Peilaan omaa ajattelua Jyrki Karttusen, Pia Lindyn ja Marjo Kuuselan, jotka kaikki ovat tanssitaiteilijoita, sekä tanssipedagogi Eeva Anttilan ajatuksiin.

2.1.1 Ajatuksia tanssin katsomisesta

Tanssija ja koreografi Jyrki Karttunen kertoo kirjoituksessaan *Tanssin tekemisen ainutkertainen onni*, että hänelle ”tanssin katsomiseen liittyy parhaimmillaan eräänlainen välitön osallisuus esiintyjän liikkeeseen ja etuoikeus teoksen yksilölliseen tulkitsemiseen” (Karttunen 2005, 98). Olen Karttusen kanssa samaa mieltä siinä, että tanssia voi tulkita monella eri tavalla yksilöstä riippuen, mutta nähdäkseni sama pätee myös esimerkiksi teatteriesitykseen. Jokainen katsoo kuitenkin esitystä omasta historiastaan ja näkökulmastaan käsin, jolloin tulkinta on väistämättä yksilöllinen.

Siitä huolimatta, että tanssia on mahdollisuus tulkita monella tavalla, ajattelen sen olevan jollain tavalla yksinkertaisempaa ja jopa pelkistetympää tekstiin tai puheeseen verrattuna. En tarkoita, että liike sinällään olisi välttämättä yksinkertaista, vaan pikemminkin, että voin halutessani katsoa tanssiteosta ”vain liikkeenä” tai tulkita sitä esimerkiksi

draamallisten elementtien kautta. Mahdollisuus tällaiseen tulkintaan riippuu toki siitä, millainen esitys on.

Joskus on vapauttavaa katsoa esitystä etsimättä siitä minkäänlaista logiikkaa, ja tämä onnistuu minulle parhaiten katsoessani tanssia. Minusta on ihanaa katsoa liikettä, antaa liikkeen viedä ja antautua sille osalliseksi, kuten Karttunen kirjoittaa. Saatan katsoa esiintyjää ja hänen ilmaisuaan ”liikkuvana kehona” usein myös esimerkiksi teatteriesityksissä. Joskus on kiinnostavaa keskittyä keholliseen ja liikkeelliseen ilmaisuun, ja sulkea korvat tekstiltä ja tekstin ymmärtämiseltä. Koen tällaisen usein rauhoittavana. Samalla tavoin musiikkia kuunnellessa on ihana vain keskittyä kuuntelemiseen. Karttunen vertaakin tanssia musiikkiin ja puhuu tanssista visuaalisen kuuntelemisen kokemuksena (Karttunen 2005, 98).

2.1.2 Kehollisesta vuorovaikutuksesta

Karttusen mainitsema osallisuus esiintyjän liikkeeseen tanssin katsomiskokemuksessa tarkoittaa minulle vuorovaikutusta katsojan ja esiintyjän välillä. Se on minulle tärkeintä esittävässä taiteessa. Sillä ei ole merkitystä, tapahtuuko vuorovaikutus esityksessä vai esimerkiksi teatteria tai tanssia soveltavassa työpajassa. Tärkeintä on yhteisen hetken jakaminen toisen ihmisen kanssa.

Jos esitystä katsoessa en koe vuorovaikutusta esiintyjän kanssa, jää esityksestä helposti tyhjä kokemus. Jostakin syystä ajattelen, että jos teatteriesityksestä puuttuu vuorovaikutus, se johtuu siitä, ettei esiintyjä ole läsnä esityshetkessä. Tanssiesityksen kohdalla taas ajattelen, että jos vuorovaikutusta ei ole, esiintyjä on silloin ehkä liiankin läsnä omassa liikkeessään. Keskittyneisyydessä ei ole mitään vikaa, mutta minun on vaikea vaikuttua sellaisesta esityksestä, jossa tanssija on omassa kuplassaan oman liikkeensä kanssa, enkä pääse osalliseksi hänen ilmaisustaan.

Eeva Anttila on tutkinut kehollista oppimista ja pohtii, miten tanssi voidaan nähdä sen erityismuotona julkaisussa *Koko koulu tanssii!: Kehollisen oppimisen mahdollisuuksia kouluyhteisössä*. ”Kehollinen oppiminen tarkoittaa sitä, että oppiminen tapahtuu koko kehossa, koko ihmisessä ja ihmisten välisessä sosiaalisessa ja fyysisessä todellisuudessa”, Anttila kirjoittaa. (Anttila 2013, 31.)

Kehollisen oppimisen käsitteeseen perustuen ihminen voi tanssia katsoessaan olla kehollisesti vuorovaikutuksessa esiintyjän kanssa ja kokea näkemänsä tanssin tai liikkeen kehollisesti. Oman kokemukseni mukaan erilaisten liikelaatujen näkeminen vaikuttaa kehollisesti eri tavalla. Jos esiintyjä esimerkiksi liikkuu pehmeästi tai tekee virtaavaa liikettä, vaikutus on erilainen kuin jos hän liikkuu terävästi ja katkonaisesti.

Tanssija ja koreografi Pia Lindy on myös havainnut, että katsojille voi antaa esityksessä fyysisen kokemuksen. Hän kirjoittaa esiintyjän näkökulmasta havainnostaan *Neitiheinä, kun tuuli kääntyy niin heinä kääntyy* -esityksen prosessiin liittyen. Lindy kertoo esityksen yleisökeskusteluun perustuen, että katsojien tulkinnat olivat usein psykologisia, visuaalisia ja kompositionaalisia. Kuitenkin joillakin katsojilla oli esityksestä myös kehollisia kokemuksia, mistä Lindy kertoo esimerkin: ”Joinakin iltoina en hengittänyt vapaasti esityksen aikana ja se huomattiin: jotkut katsojatkin tunsivat jäykistyvänsä.” (Lindy 1998, 71.)

Anttila kirjoittaa keholliseen oppimiseen liittyen käsitteestä kehollinen tieto, joka on hänen mukaansa tiiviisti sanottuna henkilökohtaista ja kokemuksellista. ”Se syntyy ihmisessä aistimusten, havaintojen, tuntemusten, elämysten ja tunteiden muodossa ja pohjalta”, hän kirjoittaa. (Anttila 2013, 33.)

Karttunen (2005, 94) toivoo omien teostensa kohdalla ajattelunsa välittyvän katsojalle ”merkityksinä ja tunnelmina liikkeellisen empatian avulla”. Omat keholliset kokemukseni sekä tanssijana että tanssin katsojana liittyvät alitajuntaan ja johonkin sellaiseen, mikä ei ole välttämättä sanoin selitettävissä. Ajattelen, ettei kaikkea tarvitsekaan selittää ja pidän sellaista tärkeänä ja hyvänä vastapainona sanalliselle ja selitetylle ilmaisulle. Anttila (2013, 33) kirjoittaakin keholliseen tietoon viitaten, miten ”vuorovaikutuksessa rakentuva tieto tukee ihmisten välistä ymmärrystä yli kielellisten merkitysten”.

2.1.3 Aikakäsityksestä

Monien tanssitaiteilijoiden mielestä tanssille ja liikkeelle ominaista tuntuu olevan kyky käsitellä ja muuttaa aikaa. Tanssija ja koreografi Marjo Kuusela kirjoittaa puheenvuorossaan *Tanssiteoksen muodon ja sisällön välisistä yhteyksistä* taiteen etsivän hetkiä, jolloin kaikki tuntuu olevan tässä ja nyt, ja joita varten ihminen elää. Hän mieltää tanssitaiteen yhdeksi omalaatuisimmista ja kauneimmista tehtävistä laajentaa kykyämme tajuta elämää vahventamalla ja laajentamalla yhtä sen hetkeä. (Kuusela 1998, 29.)

Jyrki Karttunen näkee yhteyden tanssin ja liikkeen sekä ajattelun välillä, ja kirjoittaa: ”Tanssi-ilmaisua ja ajattelua yhdistää ainutlaatuinen avaruudellinen äärettömyys ja kyky muuntaa aika subjektiiviseksi kokemukseksi” (Karttunen 2005, 94-95).

Käytin tanssia ja liikettä *Päivä jona vien itseni kahville* -esityksessä hetkien korostamiseen tai laajentamiseen tiedostamatta, että teen niin. Havahduin ymmärtämään tämän asian luettuani Kuuselan ja Karttusen ajatuksia aiheesta. Yksinkertainen esimerkki hetken laajentamisesta tai ajan muokkaamisesta on hidastettu liike. Esimerkiksi istuu tuolille paljon hitaammin kuin se on yleensä tapana tehdä. Ymmärrän Kuuselan ajatuksen ’laajentaa kykyämme tajuta elämää’ siten, että liikkeellä voi korostaa jotain haluamaansa kohtaa esityksessä. Jos haluan korostaa ilon hetkeä, voin tehdä siitä esimerkiksi liikesarjan. Hyvin yksinkertaistettusti: sen sijaan että sanoisin ääneen ”olen iloinen”, teenkin sen liikkeen avulla.

Hetken laajentamiseen voi toki myös käyttää tekstiä tai puhetta, mutta minulle ajatus liikkeen käyttämisestä tuntuu mielenkiintoisemmalta ja luontevammalta. Syynä on varmasti se, että liikkeessä on mukana koko keho, ja ajattelen että jos haluan korostaa jotakin hetkeä, se tapahtuu täydemmin liikkeen keinoin.

2.2 Käsitteiden luonnehdintaa

Esittelen seuraavaksi luonnehdintoja käsitteistä tanssi, liike ja koreografia sekä kerron näiden sanojen käytöstä työssäni. Oman ajatteluni tukena käytän Eeva Anttilan ja tanssipedagogi Soili Hämäläisen tekemiä määritelmiä ja ajatuksia.

Tanssia vai liikettä

Tanssipedagogi Soili Hämäläinen on tutkinut koreografiaa ja sen opettamista väitöskirjassaan *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. Hän lainaa Eeva Anttilaa kirjoittaessaan liikkeestä tanssin keskeisenä elementtinä:

Ensimmäinen askel liikkeen muuttamisessa tanssiksi on se, että yksilö paneutuu liikkeeseen ja sen tuottamiin aistimuksiin. Liike tulee tarkoitukselliseksi itsensä

vuoksi. Liike voi olla arkipäiväinen, mutta kinesteettinen tietoisuus ja syventymisen tekee siitä tanssia. (Anttila 1994, 24 Hämäläisen 1999, 36 mukaan.)

Liike siis muuttuu tanssiksi silloin, kun sillä on pyrkimys tai selkeä peruste olla olemassa. Esiintyjän on kuitenkin myös oltava tietoinen liikkumisestaan, ja silloin liikkeestä tulee tanssia. Jos siis liikkeellä on pyrkimys, mutta se tulee jonkin muun kuin kinesteettisen tietoisuuden kautta, se ei Anttilan määritelmän mukaan ole tanssia. Selvennän ajatusta esimerkiksi arkipäiväisestä liikkeestä. Jos nostan kahvikupin, ja pyrkimykseni on juoda kupissa oleva kahvi, liike ei ole tanssia. Jos taas nostan kupin, ja ajatukseni on kupin nostamisessa, ei kahvin juomisessa, silloin liike on tanssia. Tiedostan, että Anttilan määritelmän lisäksi tanssille ja liikkeelle löytyy useita muitakin määrittelyjä ja luonnehdintoja. Kirjoitan tarkemmin pyrkimyksestä kehollisuuteen liittyen luvussa neljä.

Anttilan määritelmän mukaan suurin osa ohjaukseni *Päivä jona vien itseni kahville* liikemateriaalista oli tanssia. Esiintyjieni oli varmasti paneuduttava ilmaisussaan liikkeeseen ja oltava kinesteettisesti tietoisia itsestään. Tässä työssä käytän kuitenkin sanaa liike enkä tanssi, kun viittaan ohjaukseni liikemateriaaliin. Sana liike kuvaa paremmin sitä esiintymisen ja ilmaisun tapaa, jota käsittelen.

Perustelen liike-sanan käyttöä myös sillä, että käytin sitä ohjaukseni harjoituksissa ohjatessani esiintyjiä. Tämä taas johtui siitä, että kokemukseni mukaan sanan tanssi käyttäminen ohjaustilanteessa saattaa aiheuttaa liikkujissa pyrkimyksen tuottaa tietyn tyyppistä liikettä. Kun olen ohjannut liikettä ja tanssia esimerkiksi teatterin harrastajille, olen törmännyt siihen, että ihmisillä on usein hyvinkin vahvoja mielikuvia siitä, miltä tanssin tulisi näyttää tai minkälaista sen tulisi olla.

Koreografi ja teatteripedagogi Tiina Borgstén kirjoittaa työskentelystä teatteriproduktiossa näyttelijöiden ja laulajien kanssa otsikolla *Yhteisproduktio näyttelijöiden ja laulajien kanssa - koreografin näytönpaikka*. Hänen väitteensä ”tanssi on tekninen laji, eikä tanssijaksi noin vain synnytä” vahvistaa omaa näkemystäni ihmisten tanssiin liittämistä mielikuvista ja stereotyyppioista. (Borgstén 1998, 55.)

Myös teatteri-ilmaisun ohjaaja Riikka Salo on havainnut tietyn mielikuvan tai idean taivottelun ohjaavan tanssimista. Hän teki havainnon ohjatessaan taiteellista lopputyötään *SEIS* ja kirjoittaa siitä opinnäytetyössään *Kävelystä tanssiin, olemisesta esiintymiseen*:

Aina kun esiintyjät alkoivat tietoisesti tanssia tai tuottaa sitä, muuttui liike pyrkimykseksi johonkin hallittuun tekemiseen. Ei vain nostettu kättä, vaan se nostettiin mahdollisimman kauniisti ja kevyesti, jolloin liikkeestä tuli ulkokohtaista. (Salo 2011, 7.)

Halusin välttää ohjauksessani Salon mainitseman ulkokohtaisen liikkeen. Siispä olin ohjeistamisen kanssa erityisen tarkka silloin, kun esiintyjät tuottivat omaa liikemateriaalia. Liike-sanaa käyttämällä halusin korostaa sitä, että halusin esiintyjien luottavan omaan mielikuvaansa liikkumisen tai liikkeen tavasta, jonka jokin ohjeistus tai harjoitteen tehtävänanto heissä tuotti.

Koreografia käsitteenä

Koreografia kuuluu perussanastoon kirjoitettaessa tanssista ja liikkeestä. Kuten käsitteelle tanssi, myös koreografialle on olemassa erilaisia luonnehdintoja ja määrittelyjä. Soili Hämäläisen mukaan sanoja koreografia ja kompositio käytetään usein rinnakkaisina, kun puhutaan tanssista ja tanssiteoksista. Hän kirjoittaa, että ”joskus kompositio viittaa selvemmin prosessiin ja harjoitelmaan, kun taas koreografia tarkoittaa valmista teosta”. Hän lisää käyttävänsä itse työssään sanaa koreografia, koska näkee käsitteeseen sisältyvän sekä prosessin että tuotoksen. (Hämäläinen 1999, 32.)

Käytän tässä työssä sanaa koreografia tarkoittamaan kaikkia ohjaukseni liikkeellisiä osioita, joilla on selkeä alku ja loppu. Sisällytän Hämäläisen tavoin koreografian käsitteeseen prosessin ja tuotoksen. Käytän ilmausta toistettava koreografia, kun tarkoitan liikesarjaa, jonka liikkeet on luotu, ja rytmi ja tempo on kutakuinkin määritetty etukäteen. Toisin sanoen liikesarja, jonka pystyy toistamaan ja se pysyy suurin piirtein samanlaisena kerrasta toiseen. Mainitsen erikseen, onko koreografia syntynyt esiintyjän tai esiintyjien oman liikkeen pohjalta vai olenko minä tehnyt ja opettanut luomani liikesarjan esiintyjille.

3 Päivä jona vien itseni kahville

Tekstiä ja liikettä yhdistävä esitys *Päivä jona vien itseni kahville* oli työharjoitteluni ohjaajantyön alueella Metropolia Ammattikorkeakoulussa Esittävän taiteen koulutusohjelmassa. Esityksen ensi-ilta oli 13.5.2014 ja sitä esitettiin yhteensä seitsemän kertaa Metropolian Tavi-talolla. Esityksen aihe oli yksin oleminen, jota käsittelin positiivisesta

ja negatiivisesta näkökulmasta. Halusin, että esityksessä näkyisi miten yksin oleminen voi olla tarpeellista ja vapauttavaa ja toisaalta aiheuttaa epävarmuutta tai pahaa oloa. Ohjaamisen lisäksi toimin esityksen dramaturgina ja koreografina. Esityksen käsikirjoituksen kirjoitin yhdessä Emilia Tuovilan kanssa.

Ohjaustani suunnitellessani ja esityksen valmistuessa en halunnut määritellä esitystä selkeästi teatteri- tai tanssiesitykseksi. Tämä johtui siitä, että pyrkimykseni oli saada esitykseen sekä teatterillista että liikkeellistä ilmaisua. Tarkastelen tämän luvun lopussa esitystä suhteessa luonnehdintaan nykyteatterista.

3.1 Työryhmä

Työryhmään kuului viisi esiintyjää, tuottaja ja neljä taiteellista suunnittelijaa. Tunsin lähes kaikki työryhmän jäsenet entuudestaan ja suurimman osan kanssa olin työskennellyt aiemmin. Yksi esiintyjä, valosuunnittelija ja tuottaja olivat uusia tuttavuuksia. Kaikki esiintyjät olivat teatterin harrastajia, ja heillä oli kokemusta näyttelemisestä ja esiintymisestä. Entuudestaan tiesin, että neljällä tuntemallani esiintyjällä oli tanssillista taustaa ja/tai kokemusta liikkeellisestä työskentelystä. Kaikki työryhmäni jäsenet olivat erittäin motivoituneita työskentelemään, ja pidän itseäni todella onnekkana saatuani heidät mukaan ohjaukseeni. Esiintyjäni olivat kaikki erilaisia niin persoonina kuin liikkeellisestikin, ja he muodostivat kiinnostavan ensemblen. Tarkemmat tiedot työryhmästä löytyvät esityksen käsiohjelmasta (Liite 1).

3.2 Viisi roolihenkilöä, viisi näkökulmaa aiheeseen

Ohjaukseni aihe, yksin oleminen, täsmentyi loppukeväästä 2013 ja esityksen suunnittelun aloitin elokuussa 2013. Suunnittelu sisälsi tekstien kirjoittamista, joista käsikirjoitus muodostui, sekä liikemateriaalin ideointia. Sovittelin tekstejä ja liike-ideoita yhteen kohtauksiksi. Tekstit ja liike-ideat yhdessä muodostivat esityksen dramaturgian.

Kirjoitin tekstit yhteistyössä ystäväni Emilia Tuovilan kanssa. Pyysin häntä kirjoittamaan tekstiä esitykseen, koska ajattelin, että hänen kirjoitustyyliinsä sopisi hyvin ohjaukseeni. Olin tutustunut Emilian aiempiin teksteihin ja ihastunut hänen tyyliinsä kirjoittaa kuulutuani hänen tekemiään kappaleita. Suunnitelma oli, että molemmat kirjoittaisimme tekstejä, ja minä toimisin esityksen dramaturgina. Teimme paljon yhteistyötä varsinkin teks-

tien muokkauksen suhteen. Lopullisesta käsikirjoituksesta noin puolet teksteistä olivat alun perin minun, ja puolet Emilian kirjoittamia.

Esityksen dramaturgia rakentui viiden roolihenkilön ympärille, joilla kaikilla oli hiukan erilainen näkökulma esityksen aiheeseen, yksin olemiseen. Halusin, että kaikki näkökulmat suhteessa aiheeseen näyttäytyisivät yhtä merkityksellisinä. Esitykseen muodostui lopulta viisi eri juonta, joissa jokaisessa oli oma päähenkilönsä.

Roolihenkilöt olivat nimeltään Äiti, Poika, Laura, Nainen ja Viisas Nainen. Äidillä oli kokeileva suhde yksin olemiseen. Hän ei ollut koskaan oikeastaan ollut yksin, ja halusi itselleen omaa aikaa. Poika pohti kannattaako olla keiden tahansa ihmisten seurassa, jotta välttäisi yksin olemisen, vai onko parempi jatkaa omanlaistensa ihmisten etsintää ja ottaa riski yksin jäämisestä. Laura edusti esityksessä sosiaalista henkilöä, jolla on paljon kavereita, mutta ei ketään todella läheistä ystävää. Nainen pelkäsi yksin olemista ja yksinäisyyttä, kunnes itsenäistyi ja löysi myös yksin olemisen positiivisen puolen. Viisas Nainen oli itsenäinen ja viihtyi yksin, mutta ei pohjimmiltaan ollutkaan niin itsevarma kuin mitä antoi ymmärtää.

Jokainen juoni oli sarja kohtauksia, jossa näytettiin hetkiä kunkin päähenkilön elämästä. Kohtaukset etenivät henkilön kannalta kronologisesti ja muodostivat selkeän kaaren. Ripottelin kuitenkin kaikkien viiden henkilön kohtaukset toistensa lomaan siten, että eri henkilöiden kaaret lomittuivat, ja joidenkin myös ristesivät, toistensa kanssa. Risteämisellä tarkoitan sitä, että roolihenkilöillä oli yhteisiä kohtauksia keskenään, kuten Äidillä ja Pojalla sekä Pojalla ja Lauralla. Nainen ja Viisas Nainen olivat ystäviä keskenään, ja heillä oli esityksessä yhteinen tarina.

3.3 Yksinkertaiset puitteet

Lähtökohtana esityksen tilavalinnalle oli, etten halunnut tehdä esitystä varsinaiseen teatteritilaan, vaan käyttää hyödyksi koulumme muunlaisia tiloja. Esityksen kohtaukset jakaantuivat useampaan eri tilaan. Tiloja oli yhteensä neljä. Esitys alkoi aulatilasta (kuvio 1, 2), jossa yleisö odotti esityksen alkamista. Alkamishetkestä ei erikseen tiedotettu yleisölle, vaan esitys alkoi, kun esiintyjä astui sisään tähän tilaan. Aulatilasta jälkeen kohtauksia tapahtui vielä toisessa aulatilassa (kuvio 3), jonne noustiin portaita pitkin. Tämän jälkeen yleisö ohjattiin keittiöön (kuvio 3), ja sieltä esitystilana toimineeseen harjoi-

tusluokkaan (kuvio 4), jossa suurin osa esityksen kohtauksista tapahtui. Tähän tilaan oli rakennettu tuoleista pysyvä katsomo yleisölle.

Yleisö liikkui tilasta toiseen esiintyjien johdattamana tai ohjeistamana. Ensimmäisessä aulassa ja keittiössä katsojia ei ohjeistettu asettumaan tilaan mihinkään tiettyyn kohtaan, joten yleisön sijoittuminen näissä tiloissa oli joka kerta sattumanvaraista. Toisessa aulatilassa katsojia johdattanut esiintyjä ohjeisti heitä seuraamaan kohtausta tietyistä paikasta. Tilojen pieni koko ja yleisön liikuttaminen tilasta toiseen vaikuttivat esityksen yleisömäärään, joka oli enimmillään 20 henkeä esitystä kohden.



Kuvio 1. Aulatila kuvattuna ovelta päin, josta yleisö tuli sisään. (Kuva: Iina Ahola)



Kuvio 2. Aulatila kuvattuna päinvastaisesta suunnasta, kuin kuviossa 1. (Kuva: Helena Pulkkinen)



Kuvio 3. Toinen aulatila ja keittiö. (Kuva: Iina Ahola)



Kuvio 4. Harjoitusluokka. (Kuva: Iina Ahola)

Esityksessä oli hyvin vähän lavasteita tai rekvisiittaa. Halusin käyttää eri tiloja sellaisina kuin ne olivat niitä juurikaan muuttamatta. Valaisussa hyödynnettiin tilojen ikkunoista tulevaa luonnonvaloa. Teatteriheittinten lisäksi käytössä oli erilaisia pöytä- ja jalkalamppuja, jotka toimivat myös lavastuksellisinä elementteinä. Päätilassa oli lisäksi käytössä piirtoheitin, jolla heijastettiin kuvaa ja valoa seinälle.

Puvustuksen tyyli noudatti myös yksinkertaista linjaa, ja esiintyjillä oli arkiset ja tavanomaiset vaatteet. Esiintyjillä oli varsinaisten roolihenkilöidensä lisäksi kuororoolit, jotka esiintyivät joukkokohtauksissa yhden tai kahden päähenkilön lisänä. Roolien vaihdos tehtiin puvustuksellisesti. Jokaisella esiintyjällä oli päällään helposti riisuttava paita tai takki, ja sen alla valkoinen paita. Paita tai takki oli merkinä roolihenkilöstä ja valkoinen paita kuororoolista (kuvio 5).

Halusin tarkoituksella pitää esityksen ulkoiset puitteet yksinkertaisina, sillä halusin ohjata esityksen, jossa pääpaino olisi esiintyjien läsnäololla ja ilmaisulla.



Kuvio 5. Oikealla roolihenkilö Poika ja vasemmalla neljä esiintyjää kuorona. (Kuva: Helena Pulkkinen)

3.4 Harjoituskausi

Kun harjoitukset esiintyjien kanssa alkoivat, kaikki tekstikohtaukset sekä ideat ja rakenteelliset hahmotelmat liikkeellisiin kohtauksiin olivat valmiina. Varsinainen liikemateriaali syntyi harjoitusprosessin aikana, sekä esiintyjien tuottama liike että minun tekemäni valmiit koreografiat.

Harjoituskausi alkoi maaliskuussa 2014, kesti yhteensä kymmenen viikkoa, ja harjoituksia oli keskimäärin neljä tai viisi kertaa viikossa neljä tuntia kerrallaan. Ensimmäisten kahden viikon ajan teetin esiintyjille improvisaatiopohjaisia liikkeellisiä harjoitteita, joiden tarkoitus oli virittää esiintyjä oman liikkeen tuottamiseen. Toisen viikon lopussa tein päätöksen roolijaosta. Tämän jälkeen aloitimme kohtausharjoitukset. Lopullinen kohtausjärjestys oli valmis kolme viikkoa ennen ensi-iltaa, ja ensimmäinen kokonainen läpimeno oli kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa, alkuperäisestä suunnitelmastani viivästyneenä. Läpimeno paljasti esityksestä puutteita ja ongelmia, joista sain palautetta myös

ohjaavalta opettajaltani Helka-Maria Kinnuselta. Palaan näihin ongelmiin vielä neljännessä luvussa.

Tein esitykseen muutoksia ja leikkauksia, jotka koskivat pääasiassa liikkeellistä materiaalia. Muutokset toivat ryhtiä esityksen kokonaisuuteen, ja esityksen rytmi parani huomattavasti. Materiaalin tiivistys ja leikkaukset lyhensivät esityksen kestoja lähes puolella tunnilla, ja esityksen kesto oli lopulta noin puolitoista tuntia. Jouduin tekemään päätökset muutoksista ja leikkauksista, ja suunnitelman niiden toteuttamisesta lyhyellä harkinta-ajalla, koska ensi-iltaan oli niin vähän aikaa. Jälkeenpäin ajatellen viimeiset kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa olivat työskentelyn ja päätöstenteon näkökulmasta minulle koko harjoituskauden määrätietoisimmat.

3.5 Työtapana esiintyjälähtöinen liike

Esityksen liikemateriaalin kannalta oleellista on, että suurin osa siitä oli lähtökohtaisesti esiintyjien itse tuottamaa liikettä. Käytän siitä nimitystä esiintyjälähtöinen liike. Kun aloitin suunnittelemaan ohjaustani, päätin, että halusin työstää liikettä mahdollisimman paljon yhdessä esiintyjien kanssa. Tein esitykseen itse kaksi toistettavaa koreografiaa, ja kaikki muu liikemateriaali oli luotu yhdessä esiintyjien kanssa.

Ryhmä- tai prosessikeskeisyys esityksen liikemateriaalin luomisessa ei ole tanssin eikä teatterin kentällä mikään uusi keksintö. Jyrki Karttunen kirjoittaa, miten 1990-luvulla vapaan tanssikentän uudenaikaisia teosmuotoja etsivät koreografit saattoivat usein käyttää prosessikeskeistä työtapaa: ”Liikekieli luotiin usein koreografien rajaamien improvisaatioharjoitteiden avulla, ja joskus koreografiset ratkaisut syntyivät ryhmätyönä, tanssijoiden mielipidettä kuunnellen” (Karttunen 2005, 92).

2000-luvun tanssitaiteilijoista esimerkiksi koreografi Hanna Brotherus, joka tekee töitään erilaisten ja eri-ikäisten ihmisten kanssa, on käyttänyt töissään esiintyjälähtöisiä työtapoja (Hanna Brotherus Company 2014a). Esimerkkinä tällaisesta esityksestä on teos *Silmissäni mennyt*, jossa 33 senioria työsti omia kehollisia muistojaan tanssin keinoin. Esitys oli Helsingin Kaupunginteatterin yleisötyöprojekti vuonna 2008. (Hanna Brotherus Company 2014b.)

Teatterin kentällä ryhmä- ja prosessikeskeisestä työtavasta voidaan käyttää nimitystä devising. Devised theatre- tai devising theatre -termi otettiin käyttöön Englannissa 80-

luvulla ”tarkoittamaan joukkoa teatterin työtapoja, joille yhteisenä voi nimetä ainakin eiteksilähtöisyyden ja ryhmäprosessoivan työtavan”, kirjoittaa Pieta Koskenniemi kirjassaan *Devising ja muita merkillisyyksiä*. (Koskenniemi 2007, 17.)

Deirde Heddonin ja Jane Millingin (2006, 4) mukaan devising -termiä voidaan käyttää kuvaamaan monenlaisia työtapoja liittyen esityksen rakentamiseen. Myös Koskenniemi (2007, 17) kirjoittaa, että devising-nimike kattaa yhtä lailla muun muassa yhteisöteatteriprojektit kuin taiteellisen teatteritoiminnan ammattilaisesitykset.

Olen aiemmin liittänyt devising- työskentelyyn vahvasti piirteen, että esitys syntyy yhdessä ryhmän kanssa. Ajattelin aluksi, ettei ohjaukseni ollut puhtaasti devising- esitys, sillä prosessissa työryhmälähtöisyys koski vain liikemateriaalin tuottamista. Esiintyjät tuottivat liikemateriaalia, ja minä ohjaajana valitsin mitä siitä käytetään. Heddonin ja Millingin näkemyksen mukaan voin kuitenkin luonnehtia ohjaustani devising- esitykseksi, sillä he esittävät kysymyksen, miksi ohjaajan olemassaolo päätösten tekijänä vähentäisi devising- työskentelylle tyypillisten yhteistyön ja demokraattisen osallistumisen merkitystä (Deirde & Milling 2006, 5).

Päätin käyttää ohjauksessani esiintyjälähtöistä liikettä lähinnä siitä syystä, että halusin kokeilla itselleni uudenlaista työtapaa. Halusin liikkeen tuottamiselle erilaisen lähtökohdan, sillä olen tehnyt aiemmin vain valmiita koreografioita tanssi- ja teatteriesityksiin. Silloin olen aina opettanut itse luomani liikkeet tai liikesarjat toisille. Tässä työssä halusin kokeilla millaista olisi ohjata jonkun toisen tuottamaa liikemateriaalia.

Koreografi Ari Numminen pohtii teatterikoreografioiden tekemistä kirjoituksessaan *Taide syntyy hahmottamaan maailmaa*. ”On aina suuri haaste valita liikekieli ja olemisen tapa sekä ottaa ohjattavakseen suuri joukko erilaisilla taidoilla varustettuja ihmisiä”, hän kirjoittaa. Teatterikoreografialla Numminen tarkoittaa koreografian tekemistä esitykseen, jossa on valmis näytelmäteksti. (Numminen 2005, 162.)

Olen tehnyt joitakin koreografioita harrastajateatterien ryhmille, joten minulla on kokemusta liikkeellisestä eritaustaisten esiintyjien liikuttamisesta. Ajattelen, että esiintyjien erilainen liikkeellisyys on myös mahdollisuus, eikä pelkästään haaste. Erilaiset ihmiset, erilaiset esiintyjät, ovat minusta kiinnostavia. Tätä seikkaa aion käyttää hyväkseni esityksen luomisessa. Minua kiinnosti, millä tavalla viiden esiintyjän ja minun liikkeelliset tulkinnat näkyisivät esityksessä.

Perustelin esiintyjälähtöisen liikkeen käyttämistä esityksessä myös sillä, että liikkeellisyys oli oleellinen osa roolihenkilöiden ilmaisua. Olisi tuntunut oudolta, että olisin miettinyt ja kokeillut ensin itsekseni, että mitenkähän se ja se henkilö ilmaisisi oloaan liikkeellisesti, ja opettanut sen sitten esiintyjälle. Minulle esityksen rakentamisessa on oleellista antaa esiintyjän kokeilla ja rakentaa rooliaan itse. En halua kertoa tai näyttää eteen, miten esiintyjän tulisi esittää tai näytellä roolinsa.

3.6 Liike ja teksti yhdessä

Katariina Numminen esittelee dramaturgi Juha-Pekka Hotisen viisi näkökulmaa nykyteatterin määrittelyyn *Nykyteatterikirja - 2000- luvun alun uusi skene-* kirjan johdannossa. Näkökulmista yksi on nykyteatteri lajityyppinä, jonka vastakohtaksi ymmärretään draamateatteri eli perinteinen teatteri. Nummisen mukaan teatterin kentällä ”lienee kohtuullisen yleisesti jaettu käsitys” näiden eroista. ”Pertsaksi ajatellaan esitykset, joissa on roolihenkilö, juoni ja eheä fiktio, nykäriin näitä ominaisuuksia ei yleensä mielletä kuin ehkä fragmentteina”, hän kirjoittaa. (Numminen 2011, 10-14.)

Nummisen mukaan nykyteatteri tekee rajanylityksiä muihin esityslajeihin. Keskeisinä nykyteatterin rajapintoina hän pitää esitystaidetta ja performanssia, ja olennaisena myös nykyteatterin suhdetta tanssiin. Hän kirjoittaa, että monissa tapauksissa nykyteatterin ja -tanssin esitykset saattavat liueta toisiinsa, ja sama esitys voi olla näkökulmasta riippuen joko tanssia tai teatteria. ”Tanssi ja teatteri liikkuvat ristiin: nykyteatterissa liike ja ruumis ovat nousseet keskiöön, ja tanssiesityksessä saatetaan puhua ja esittää esimerkiksi henkilöä, teatterilliseksi mielletyssä mielessä”. (Numminen 2011, 10-14.)

Ohjaamani esityksen voisi Nummisen luonnehdinnan perusteella nimetä näkökulmasta riippuen joko nykyteatteri- tai tanssiesitykseksi. Esityksessä oli piirteitä draamateatterista siinä mielessä, että kokonaisuuden muodostivat viisi roolihenkilöä ja viisi eri juonta, jotka osittain limittyivät toistensa kanssa. Juonien pilkkoutuminen teki kuitenkin esityksen rakenteesta fragmentaarisen. Pilkkoutumisella tarkoitan sitä, että saman juonen kohtaukset eivät välttämättä seuranneet toisiaan, vaan välissä oli kohtauksia toisista juonista.

Suunnittelu- ja harjoitusprosessien ajan ajattelin ohjaustani teatteriesityksen näkökulmasta. Tämä johtuu varmasti siitä, että keskityin ajattelemaan esityksen draamallisia

kaaria, eli miten esimerkiksi jokin roolihenkilö kehittyi tai muuttui esityksen aikana. Minulle esityksessä kulki koko ajan draamallinen logiikka, vaikka rakenne oli fragmentaarinen, ja tekstissä ja liikkeessä oli abstraktia myös ilmaisua. Ajattelin liikkeellisiäkin osia teatterillisesti, koska ne olivat osa esityksen draamallisia kaaria.

Kun esitys oli valmis, ja katsoin sitä esityskauden aikana, aloin nähdä esityksessä enemmän liikkeellisyttä. Kun olen katsonut esitystaltiointia nauhalta puoli vuotta ohjausprosessin päättymisen jälkeen, näen esityksen yhä liikkeellisempänä. Se, että olen tarkastellut esitystä tämän työn kirjoitusprosessin aikana liikkeen näkökulmasta, on varmasti vaikuttanut katsomiseni näkökulmaan. Liikkeellisuuden painottuminen katsomiskokemuksessa voi johtua myös siitä, että näen kohtauksissa paljon sellaisia ratkaisuja, joista muistan ajatelleeni esimerkiksi liikkeellisesti tai tilallisesti. Olen havainnut, että minun on helppo hahmottaa ohjattavia kohtauksia tilallisesti, esimerkiksi esiintyjien asettumista tilaan tai millä etäisyydellä he ovat toisistaan. Tällainen hahmottaminen ja ajattelutapa ovat varmasti lähtöisin tanssitaustastani.

4 Tavoitteita esityksen liikkeellisyydessä ja esiintyjälähtöinen liike

Kerron tässä luvussa tavoitteista, joita minulla oli ohjausprosessin ja esityksen suhteen. Keskityn pääasiassa pohtimaan liikkeeseen ja liikkeellisyyteen liittyviä tavoitteita, ja niiden vaikutusta kohtausten suunnitteluun ja ohjaamiseen. Kerron liikkeellisestä työkentelystä erityisesti esiintyjälähtöisesti tuotetun liikkeen osalta. Kerron millaista liikkeellistä ilmaisua halusin esitykseeni ja pohdin tavoitteideni toteutumista. Kerron havainnoistani esiintyjälähtöisen liikkeen käyttämisestä, ja millaisia vaikutuksia esiintyjälähtöisellä liikkeellä oli liikkeellisten tavoitteideni toteutumisen suhteen. Lisäksi pohdin sitä, miten liikkeellinen ajattelu on vaikuttanut esitykseni ohjaamiseen.

4.1 Liikkeen suhteesta esityksen aiheeseen

Soili Hämäläisen (1999, 38) mukaan useimmiten tanssin ideat ja aihe synnyttävät liikeistön, vaikka tapahtuma voi olla myös päinvastainen. Tässä tapauksessa luodaan ensin liikemateriaalia, ja sen myötä määrittyy teoksen aihe. Marjo Kuusela (1998, 26) kirjoittaa puolestaan tanssidramaturgisia lähtökohtia olevan useita ja käyttää tanssista,

”jossa liikekieli hakee materiaalinsa osittain teoksen aiheesta ja rakenteesta” nimitystä narratiivinen tanssi.

Ohjaukseni liikemateriaali syntyi aiheen pohjalta, kuten Hämäläisen mukaan useimmiten tapahtuu. Aihe, yksin oleminen, oli lähtökohtana suunnitellessani liikekohtauksia ja harjoitteita, joiden kautta esiintyjät tuottivat liikemateriaalia. Näin esityksessä näkyi myös esiintyjien oma liikkeellinen tulkinta aiheesta. Pidin sitä tärkeänä, ja se oli myös yksi peruste käyttää esityksessä esiintyjien tuottamaa liikettä.

Kaikki ohjaukseni liikemateriaali ei ollut suoraan sidoksissa aiheeseen. Suunnittelin liikettä myös rakenteelliseksi elementiksi kohtauksiin, jolloin liikkeen ensisijainen tehtävä kohtauksessa oli esimerkiksi luoda kohtauksen miljöö. Tällainen oli esimerkiksi kohtaus, jossa kaksi roolihenkilöä, Laura ja Poika, tapaavat juhlassa. Muut kolme esiintyjää olivat kohtauksessa kuorona ja tekivät koreografioimaani liikesarjaa. Lauran ja Pojan asemointi kohtauksessa oli kuoron muodostaman kolmion keskellä. Olin suunnitellut sarjan liikkumaan tilassa, ja ohjeistin Luran ja Pojan esittäjiä pysyttelemään koko ajan kolmion keskellä siten, että he joutuivat liikkumaan kuoron mukana. Näin syntyi mielikuva, että Laura ja Poika ovat tanssilattialla tanssivien ihmisten keskellä (kuvio 6). Kuuselan luonnehdintaa käyttäen tämän kohtauksen liikemateriaali oli narratiivista tanssia.



Kuvio 6. Laura ja Poika kuoron muodostaman kolmion keskellä. (Ruutukaappaus esitystaltioinnista, kuvaaja: Iina Ahola)

4.2 Liikkeellisestä työskentelystä

Ohjauksessani oli solo-, duetto- ja ryhmäkohtauksia. Kohtauksista suurin osa pohjautui liikemateriaalinsa osalta esiintyjien tuottamalle liikkeelle. Joistakin kohtauksista minulla oli mielessäni jokin valmis idea, miltä halusin kohtauksen näyttävän. Useimpien kohtausten pohjalla oli kuitenkin jokin lähtöajatus, jonka kerroin esiintyjille. Tästä ajatuksesta lähdimme työstämään kohtausta yhdessä eteenpäin.

Virittin esiintyjä oman liikkeen tuottamiseen erilaisten liikkeellisten improvisaatiopohjaisten harjoitteiden avulla. Teetin harjoitteita, joissa esiintyjät työskentelivät ryhmänä. Harjoitteet virittivät esiintyjä työskentelemään yhdessä ja kuuntelemaan toisiaan. Tarkoitan kuuntelemisella toisten aistimista kehollisesti ja kaikkia aisteja käyttäen. Pidän tällaista kuuntelua tärkeimpänä asiana, kun tehdään liikettä yhdessä toisten kanssa, oli sitten pyrkimys unisonoon eli yhtäaikaiseen liikkeeseen tai ei. On tärkeää aistia toiset ja toisten liike, vaikka kohtauksessa olisi musiikki rytmittämässä liikettä tai ennalta sovitut laskut, jolloin musiikin pulssin mukaan lasketaan kestoja eri liikkeille.

Teetin esiintyjille myös sooloharjoitteita, joiden tarkoitus oli virittää esiintyjä esityksen aiheeseen. Halusin, että esiintyjien kynnys liikkeen tuottamiseen olisi mahdollisimman

matala. Siksi teetin harjoitteet siten, että koko ryhmä työskenteli ensin yhtä aikaa, ja sen jälkeen vasta jokainen näytti luomaansa liikemateriaalia toisille. Näin halusin myös vähentää mahdollista jännittämistä toisten katseen alaisena olemisesta.

Tällaisen harjoitteen kautta syntynyt liikemateriaali oli pohjana soolokohtauksille. Jokaisella roolihahmolla oli oma soolonsa, jonka aiheena oli hahmon suhtautuminen yksin olemiseen. Soolo kertoi roolihenkilön ajatuksista tai suhtautumisesta hetkeen, jona hän on yksin. Sooloissa kuvastuivat erilaiset ajatukset riemusta ahdistukseen, riippuen kenen roolihenkilön soolo oli kyseessä. Osa sooloista oli pelkästään liikkeellisiä, ja osassa oli mukana myös tekstiä.

Soolot rakentuivat siten, että valitsin esiintyjien tuottamasta materiaalista jokaiselle yhden tai kaksi liikeaihiota, jotka kuvastivat roolihenkilön ajatuksia tai tunnetta kohtauksessa, ja jotka myös sopivat liikkeellisesti roolihenkilölle. Näiden liikeaihioiden pohjalta sooloon rakentui liikesarjoja, joiden kestoja ja rytmitystä ohjasin. Annoin esiintyjille liikkeen laatuun, tempoon ja tilankäyttöön liittyviä ohjeita, esimerkiksi ”aloita hitaasti ja kiihdytä sitten liikettä” tai ”aloita liikesarja nurkasta ja liiku kohti tilan keskustaa”. En kuitenkaan muuttanut esiintyjän omaa alkuperäistä liikeidea.

4.3 Motivaatiota yhdessä työskentelystä

Ari Numminen kirjoittaa koreografian rakentamisprosessista: ”Minun on vaikea mennä yksin kammiooni tutkimaan niveliäni tai muuta vastaavaa”, ja lisää, että hänen on helpompaa ”tutkailla teemoja yhdessä muiden kanssa” (Numminen 2005, 161). ”En osaa kuvitella itseäni yksin salissa, tutkimassa liikettä itsessäni ja tarjoamassa sitä valmiina koreografiana”, sanoo puolestaan Hanna Brotherus (Vänttinen 2010).

Ohjaukseni suunnitteluprosessin alkuvaiheessa liikkeen tutkiminen itsekseni oli minulle keino päästä liikkeellisesti aiheen äärelle ja auttoi minua ideoiden kehittelyssä. Lisäksi koin tarpeelliseksi saada kehollista tuntumaa aiheeseen, ennen kuin alan ohjata liikettä. Brotheruksen ja Nummisen tavoin inspiroiduin kuitenkin eniten liikkeen työstimisestä esiintyjien kanssa. Oli hienoa nähdä miten ideani konkretisoituivat esiintyjien tuottaman liikkeen myötä. Iloitsin näkemistäni oivalluksista, joita esiintyjät tekivät antamieni harjoitteiden aikana. Ohjaukseni harjoitusprosessin aikana huomasin olevani viisaampi yhdessä esiintyjien kanssa kuin yksin. Tarkoitin tällä sitä, että esiintyjien kanssa työs-

kennellessä esitykseen syntyi paljon mielenkiintoisempaa ja moniulotteisempaa liikettä, kuin jos olisin tehnyt kaiken liikemateriaalin itse.

Olin innostunut siitä, miten esiintyjien tuottama liikemateriaali synnytti uusia ideoita tai miten omat ideani muuttuivat tai kehittyivät niin, että löysin esimerkiksi uuden näkökulman johonkin kohtaukseen, tapahtumaan tai roolihenkilöön. Näin tapahtui esimerkiksi Viisaan Naisen roolihahmon kohdalla harjoitteen aikana, joka oli osa soolokohtausten rakentamista. Harjoitteen tehtävänanto tiivistettynä oli liikkeellistä yksin oleminen positiivisesta näkökulmasta.

Alkuperäinen ajatukseni Viisaasta Naisesta oli, että hänen liikekielensä olisi koottua ja hallittua (kuvio 7). Katriina, jonka roolihahmo Viisas Nainen oli, tuotti harjoitteen aikana kuitenkin keinuvaa ja eteenpäin virtaavaa liikettä (kuvio 8,9). Liike toi mieleeni vapautuneisuuden ja ilon tunteen yksin olemisen hetkestä. Tajusin siinä hetkessä, että olin ajatellut Viisaasta Naisesta liian yksioikoisesti. Olen kirjoittanut tästä havainnostani työpäiväkirjaani:

"Oon ollut aika fiksautunut siihen ajatukseen, että Viisas Nainen on jotenkin suoriutuvainen ja jäykkä. Miten niin?! Eihän se ole yhtään kiinnostavaa, jos se on sellanen koko ajan." (Ahola, työpäiväkirja 4.3.-21.5.2014)



Kuvio 7. Viisas Nainen suoraviivaisena.. (Kuva: Helena Pulkkinen)



Kuvio 8. Viisaan Naisen virtaava ja keinuva liike (1). (Ruutukaappaus esitystaltioinnista, kuvaaja: Iina Ahola)



Kuvio 9. Viisaan Naisen virtaava ja keinuva liike (2). (Ruutukaappaus esitystaltioinnista, kuvaaja: Iina Ahola)

Tanssitaiteilija Jenni Kivelä kertoo *Kun ei ole varasuunnitelmaa* –kirjoituksessaan, miten valmiit teokset ovat hänelle tärkeintä tekemisessä. Heti perään hän kuitenkin korostaa myös tekoprosessin merkityksellisyyttä. (Kivelä 2005, 117.)

Pohtiessani ohjausprosessia olen havainnut, että toisten kanssa työskentely ja vuorovaikutuksessa oleminen motivoivat minua suuresti esityksen tekemiseen. Olen nähnyt esiintyjistäni paljon, ja se tuntuu etuoikeutetulta. Olen kirjoittanut käsiohjelmaan ohjaajan sanan päätteeksi kiitokset työryhmälleni ”hetkistä kaksin, kolmin, viisin, kuusin, kymmenestään” (Liite 1). Mieleeni on jäänyt monenlaisia hetkiä harjoituksista: väsymystä, yleisiä hysterian ja keskittymättömyyden hetkiä ja toisaalta mieletöntä keskittymistä ja hetkessä läsnä oloa, iloa onnistumisesta tai uuden oppimisesta ja pinnan kiristymistä, kun joku ei omasta mielestään oppinut tarpeeksi nopeasti jotakin liikettä tai koreografian pätkää. Oli hienoa seurata esiintyjien roolien rakentumista ja ilmaisun kehittymistä, ja opin itse paljon seurattessani heidän työskentelyään harjoitusprosessin aikana.

4.4 Tyyli ja kertomisen tavat sekaisin

Minua viehättää ja puhuttelee teatterissa ja tanssissa kerronta tai ilmaisu, joka on tunnistettavaa, mutta siihen on sekoitettu jotain outoa. Tämä 'outo' voi olla esimerkiksi jokin abstrakti elementti tai jokin yksityiskohta, joka hiukan kääntää tai rikkoo esimerkiksi jonkin kohtauksen asetelmaa. Kerron seuraavaksi kaksi esimerkkiä esityksistä, joissa on rikottu aluksi tavanomaiselta tuntuva asetelmaa jollakin outoudella.

Toimin ohjaajan assistenttina Juha Hurmeelle, kun hän ohjasi *Europaeus*-näytelmäänsä Kansallisteatteriin tammi-helmikuussa 2014 (*Europaeus* 2014). Näytelmässä oli kohtaus, jossa August Ahlqvist-niminen Suomen historian henkilö puhuu näytelmän päähenkilölle Europaeukselle kirjoittamaansa kritiikkiä Aleksis Kiven *Seitsemästä veljeksestä*. Hurmeen toteutuksessa Ahlqvistia näytteli kolme näyttelijää, ja kohtauksen teksti oli jaettu näyttelijöiden kesken. Kohtausta oli maustettu erinäisin tapahtumin ja toiminnoin. Suosikkini oli kohta, jossa tekstin koko ajan rullatessa eteenpäin Ahlqvist piti keskenään lyhyen painiottelun, johon yhdistyi myös kontakti-improvisaatiomaista liikettä. Tulkintani mukaan painin ja muiden humorististen toimintojen tarkoituksena oli kyseenalaistaa Ahlqvistin kritiikki Kiveä kohtaan. Hurme toteutti tämän kiinnostavalla tavalla, ja sai aiheutettua ratkaisuilleen hienosti hämmennystä kohtaukseen.

Toinen esimerkki on joulukuussa 2014 Zodiakissa näkemäni Jyrki Karttusen soolo Maija Mustosen luotsaamassa esityksessä *The Greatest Dance Hits*. Esityksessä kymmenen tanssitaiteilijaa esitti tekemänsä soolon valitsemaansa kappaleeseen. Karttusen valitsema kappale oli Kylie Minoguen esittämä *In Your Eyes*. Hän tanssi kuten discossa tanssilattialla musiikin tahtiin. Jalat tamppasivat musiikin rytmiä, ja liike oli pohjimmiltaan melko yksinkertaista. Tällaisen "perustanssimisen" väliin Karttunen kuitenkin teki liikkeeseen äkkinäisiä rytmien muutoksia tai rikkoi esimerkiksi nopealla käsivarren pyöräytyksellä tai kummallisella hypähdyksellä tunnistettavaa tanssimisen tapaa. Karttunen loi liikkeellään ja ilmaisullaan tunnistettavan tilanteen, mutta soolo ei jäänyt ilmaisultaan liian itsestään selväksi liikkeessä tapahtuneiden muutosten takia.

Halusin sekoittaa ohjauksessani eri tyyliä ja kerrontatapoja. Halusin sotkea keskenään tekstiä ja liikettä, ja rikkoa draamallista kerrontaa abstraktilla kerronnalla. Yksi tärkeä tavoite ohjausprosessille oli testailla liikkeellisen ilmaisun mahdollisuuksia. Pohdin, miten liike voi yhdistyä tekstin kanssa, ja mitä kohtia esityksessä voisi kertoa sanattomasti tai liikkeen keinoin. Halusin kokeilla, onko liikkeen keinoin mahdollista välit-

tää esityksen tapahtumia, roolihenkilöiden ajatuksia tai tunteita taikka henkilöiden välisiä suhteita.

Pyrkimykseni oli luoda esitykseen tunnistettavia tilanteita ja tapahtumia yksin olemiseen liittyen. Erilaisten kerrontatapojen käyttämisellä pyrin saamaan tunnistettavuuden sekaan mainitsemaani outoutta, sillä en halunnut kerronnan olevan itsestään selvää. Hain takaa jotain samantapaista, mistä Juha Hume puhui koulutusohjelmassamme pitämässään luennossa maaliskuussa 2012. Hurme kertoi, ettei hän märehdi ohjaamaansa esitystä katsojan puolesta valmiiksi, vaan jättää esitykseen aukkoja katsojan ratkaistavaksi. Näin hänen mukaansa katsojasta tulee myös taiteilija. (Hurme, luento 30.3.2012.)

Kaikki liikkeellisyteen liittyneet kokeiluni eivät todellakaan onnistuneet. Testailuni huumassa olin jäänyt liiaksi miettimään tapahtumia ja kerrontaa yksittäisen kohtauksen sisällä, ja lähes unohtanut kokonaisuuden ja osittain myös esityksen aiheen. Takaisin todellisuuteen minut palautti ensimmäinen läpimeno ja ohjaavan opettajani kommentit. Paljolti hänen kommenttinsa perusteella tajusin, että esityksessä oli useampia kohtauksia, joiden merkitys ei auennut työryhmän ulkopuoliselle katsojalle. Ongelma oli juuri liikemateriaalia sisältävissä kohtauksissa, joista olin ilmeisesti onnistunut tekemään hiukan liian outoja. Toisin sanoen, katsoja ei saanut liikkeen kautta kohtauksesta tarvittavaa informaatiota, joka taas olisi ollut esityksen juonellisten tapahtumien ja aiheen kannalta oleellista.

Jälkeenpäin olen pohtinut, että ymmärrettävyyteen liittyneet ongelmat liittyivät liikkeen soveltamiseen. Yritin jo suunnitteluvaiheessa soveltaa liikettä väärällä tavalla. Yritin muuttaa liikkeen kerrontapaa sellaiseksi, mikä ei toiminut tässä esityksessä. Pyrin joissakin kohtauksissa käyttämään liikettä tekstin kaltaisesti. Tämän kaltainen toteutus ei onnistunut. Myöskään kohtausjärjestys ja se, että eri juonet lomittuivat toistensa kanssa, ei toiminut esityksessä ihan niin kuin olin suunnitellut.

Kerrontatapojen sekoittaminen toimi parhaiten sellaisissa kohdissa, joissa teksti oli viitekehyksenä liikkeelle. Tarkoitan tällä sitä, että tekstin avulla kerrottiin katsojalle mitä kohtauksessa tapahtuu, ja liike syvensi kohtauksen henkilön ajatuksia tai suhtautumista asiaan.

4.4.1 Abstrakti ja arkipäiväinen kerronta liikemateriaalissa

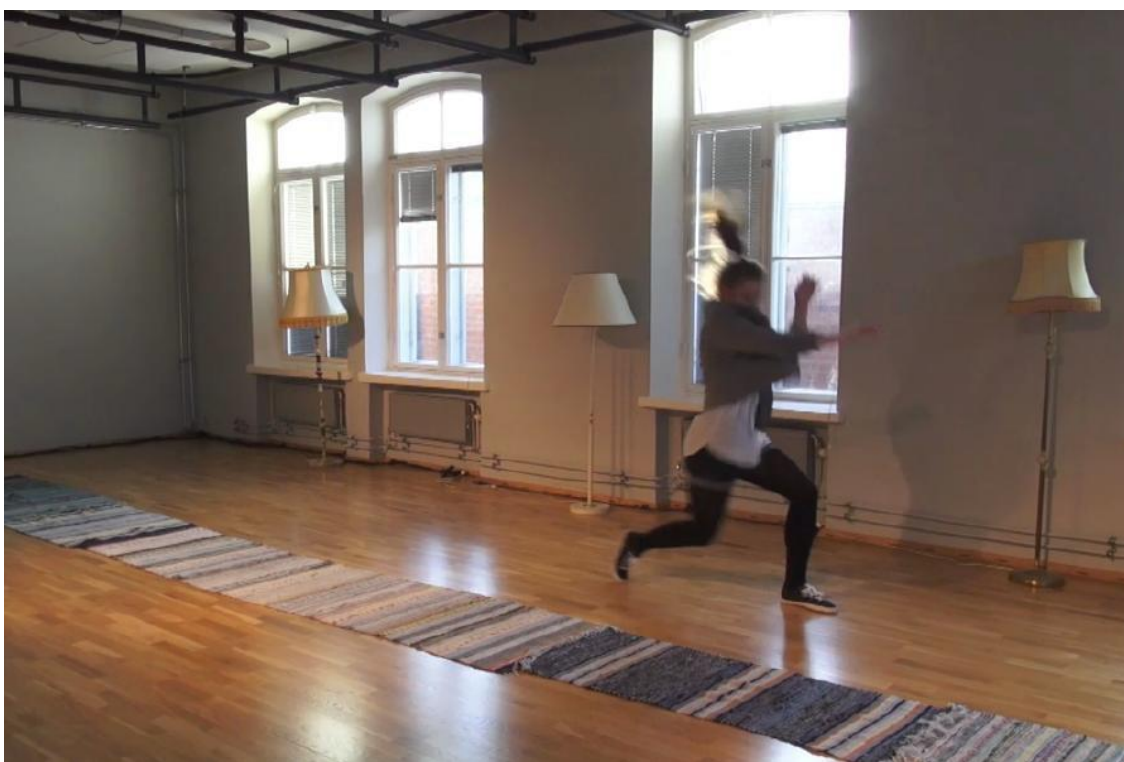
Soili Hämäläisen (1999, 37) mukaan ”tanssin liikkeistö voi olla esimerkiksi tyyliä, abstraktia tai arkipäiväistä liikettä”.

Esiintyjälähtöisen liikkeen osalta pystyin ohjauksellisilla valinnoilla saamaan erityylistä kerrontaa liikkeeseen. Esimerkiksi roolihenkilöiden soolokohtauksia työstettäessä valitsin yhdelle esiintyjälle arkipäiväistä liikettä ja ohjasin toisen liikemateriaalia abstraktimpaan suuntaan. Esiintyjillä oli jo lähtökohtaisesti toinen toisistaan erilaiset tavat liikkua, joten valinnat syntyivät hyvin pitkälti esiintyjien tuottaman liikkeen mukaisesti.

Liikkeelliset ilmaisutavat saattoivat sekoittua yksittäisen kohtauksen sisällä. Käytän tällaisesta esimerkkinä roolihenkilö Lauran soolokohtausta. Kohtaus kertoi siitä, miten Laura tajuaa olevansa todella yksinäinen, ja mitä ajatuksia tämä havainto hänessä herättää. Kohtauksen liikemateriaalin lähtökohtana oli silittäminen, joka kuvasti itsensä lohduttamista. Aluksi Laura silitti itseään kädellä käsivarresta ja kaulasta (kuvio 10). Liike muuntui abstraktimmaksi, kun silitys siirtyi muualle kehoon esimerkiksi siten, että hän silittikin jalkapöydällä toisen jalan säärtä. Liike jatkoi muuttumistaan edelleen pyyhkäisyiksi ja impulsseiksi, jotka veivät liikettä tilaan (kuvio 11). Samalla roolihenkilön pyrkimys muuttui lohduttamisesta pikemminkin itsensä käskyttämiseen ja eteenpäin potkimiseen. Näin soolo muuttui yksinkertaisesta ja tunnistettavasta liikeaihiosta kohti abstraktia liikettä. Muutos liikkeessä oli perusteltua myös sillä, että roolihenkilön ajatus vaihtui kohtauksen aikana.



Kuvio 10. Laura - silitys käsivarteen. (Kuva: Helena Pulkkinen)



Kuvio 11. Laura - pyyhkäisy ja impulssit vievät liikettä tilaan. (Ruutukaappaus esitystaltioinnista, kuvaaja: Iina Ahola)

4.5 Liikkeen vaikutus tekstikohtauksen ilmaisuun

Olen kirjoittanut työpäiväkirjaani harjoitusprosessin aikana, että halusin välttää selkeitä muutoksia tekstin esittämisestä liikkeen esittämiseen, ja esiintyjän olemisen tavan vaihtumiseen puheen ja liikkeen välillä.

Haluaisin, että jotain samanlaista liikekohtausten kehollisuudesta voisi olla myös tekstikohtauksissa. Ettei esiintyjä muuttuisi heti suolapatsaaksi, kun hän aukaisee suunsa. (Ahola, työpäiväkirja 4.3.-21.5.2014)

Kerron seuraavaksi esimerkin liikkeen tuomasta kehollisuudesta tekstiä ja liikettä sisältävässä kohtauksessa. Käytän esimerkkinä Naisen soolokohtausta. Kohtauksessa oli liike- ja tekstiosio, joita minun oli vaikea saada sidottua yhteen. Harjoitellessamme kohtausta osioiden välille jäi selkeä raja siihen, missä liikeosio loppui ja teksti alkoi. Kohtauksen liikkeellinen alku oli todella hieno, mutta ennen tekstiosiota kohtaus katkesi. Näytti siltä kuin esiintyjä olisi pitänyt tauon osioiden välillä, ja siirtynyt aivan toiseen kohtaukseen. Tällaista en halunnut, vaan ajatukseni oli, että tekstiosio voisi soljua saumattomasti yhteen liikkeen kanssa.

Keksin muuttaa tekstiosion alkua siten, että pyysin esiintyjää toistamaan tekstin ensimmäistä lausetta useampia kertoja ennen kuin hän jatkaisi tekstin loppuun asti. Annoin vielä lisäohjeeksi, että hän aloittaisi puheen liikeosion päälle ja puhuisi ensin lauseen sanoja yksittäin aivan kuin ripotellen niitä liikkeen lomaan. Liike oli tässä kohdin nopeatempoista, ja annoin esiintyjälle ohjeen rauhoittaa liike melkein pysähdykseen asti, ennen kuin hän sanoisi tekstin ensimmäisen lauseen ”normaaliin tapaan” ja jatkaisi sitten tekstin loppuun asti.

Näin liike ja puhe yhdistyivät hetkeksi osioiden rajalla ja muodostivat sillan liike- ja tekstiosion välille. Esiintyjän olemuksessa ei enää tapahtunut muutosta hänen vaihtaessaan ilmaisumuotoa. Vaikka esiintyjä ei enää tekstin aikana varsinaisesti liikkunut, liike säilyi silti hänen kehossaan ja ilmaisussaan, eikä valahtanut pois.

Kaikkiin tekstiä sisältäviin kohtauksiin en osannut ohjata liikkeellisyttä yhtä hyvin kuin edellä mainitsemassani esimerkissä. Jos kuitenkin ajattelen esitystä kokonaisuutena, ilmaisu ei missään vaiheessa ollut suolapatsaan kaltaista. Olen pohtinut tekstin ja liikkeen tasavertaisuutta työpäiväkirjassani esityskauden loppupuolella:

Tämän ohjauksen rakenteessa oon pyrkinyt siihen, että tanssi ja liike on tasavertaiset tai tasapainossa, mutta totta kai siihen vaikuttaa toteutus. Että toteuttaako esiintyjät lavalla olemisellaan sen tasavertaisuuden. (Ahola, työpäiväkirja 4.3.-21.5.2014)

Pohdinnan aiheutti erään kaverini ja tanssija-kollegani kommentti esityksen jälkeen. Hänen mielestään esiintyjät olivat tasaväkisiä liikkeen ja tekstin kanssa, ja hän sanoi myös, että liike ja teksti lomittuivat hänen mielestään esityksessä hyvin yhteen. Kaveriltani saamani palaute vahvistaa käsitystäni siitä, että onnistuin saamaan ohjaukseeni tekstin ja liikkeen ilmaisun tasapainoon. Tasapaino oli olemassa esityksen rakenteessa, mutta toteutui, koska esiintyjäni olivat liikkeellisesti taitavia. Se näkyi tekemissäni koreografioissa, mutta ennen kaikkea heidän omassa liikemateriaalissaan.

4.6 Kehollinen ajatus tai pyrkimys ilmaisun lähtökohtana

Minulle oli tärkeää, että tekstillä ja liikemateriaalilla olisi syy ja peruste olla osa esitystä. Kiinnitin tähän huomiota ohjatessani esiintyjiä. Halusin, että esiintyjät ymmärtäisivät ja sisäistäisivät tekemänsä liikemateriaalin ajatuksen tai pyrkimyksen, jottei liikkeestä tulisi vain jonkin tietyn ulkoisen muodon suorittamista. Kun opetin esiintyjille liikemateriaalia tai halusin heidän tekevän tietentyypistä liikettä, selitin heille myös mikä syy, ajatus tai laatu liikkeellä oli. Laadulla tarkoitan sitä, millä tavalla jokin liike tai liikesarja tehdään. Liike voi olla laadultaan esimerkiksi pehmeä tai terävä taikka tempoltaan nopea tai hidas.

Liikkeessä tai liikesarjassa voi olla ajatuksellinen tai kehollinen pyrkimys. Esimerkiksi liike seisomasta istuma-asentoon (kuvio 12, 13), jossa polvet ovat koukussa ja kädet vartalon ympärillä tai pään suojana voi syntyä pyrkimyksestä saada itsensä mahdollisimman pieneen tilaan. Liike voi tapahtua myös esimerkiksi ajatuksen kautta, että haluaa olla mahdollisimman pieni ja huomaamaton. Ensimmäisessä tapauksessa pyrkimys on kehollinen, ja ajatus kehollisessa tapahtumassa ja liikkeessä itsessään. Jälkimmäisessä taas liike syntyy pikemminkin ajatuksen tai mielikuvan kautta. Samaan lopputulokseen voi siis päätyä kumpaakin kautta, ja kummassakin tapauksessa liikkeen suorittamisen taustalla on jokin ajatus. Jälkimmäisessä tapauksessa korostuu liikkeen syy, miksi liike tapahtuu.



Kuvio 12. Liike seisomasta istuma-asentoon, liikkeen alkupiste. (Ruutukaappaus esitystaltioinnista, kuvaaja: Iina Ahola)



Kuvio 13. Liike seisomasta istuma-asentoon, liikkeen päätepiste. (Ruutukaappaus esitystaltioinnista, kuvaaja: Iina Ahola)

Jyrki Karttunen kirjoittaa työskentelystään tanssijana Helsingin Kaupunginteatterin Tanssiryhmässä. Hän kertoo kunnianhimoisesta pyrkimyksestään toteuttaa teosten

koreografien maailmankuvia mahdollisimman täydellisesti, ja miten hän aluksi rakensi tulkintansa pyrkien muuntautumaan ulkoisesti kulloisenkin teoksen tarpeisiin.

Vähitellen rinnalle syntyi myös pyrkimys ymmärtää ja hahmottaa teosta etsimällä yhtäläisyyksiä koreografin ajatuksellisten tavoitteiden ja oman kokemusmaailman välille. Teknisesti rikkeetön suoritus ei lopulta tuntunutkaan enää onnistumiselta. (Karttunen 2005, 92.)

Yhdistän Karttusen ajatukset tanssijana omiin ajatuksiini ja pyrkimyksiini liikkeen ohjaajana. Ei siis teknisesti virheetöntä suoritusta, vaan oikean ajatuksen, pyrkimyksen tai liikelaadun toteuttamista siten, että esiintyjä voisi kuitenkin käyttää liikkeessä omaa tulkintaansa ja omaa tapaansa liikkua.

Ohjaustilanteissa minussa sekoittuivat usein teatterin ja liikkeen ohjaaja. Päästäkseni haluamaani lopputulokseen, saatoin antaa esiintyjille sekä kehollisia että ajatukseen liittyviä ohjeita. En ole vielä kukaan aivan varma, oliko tällainen enemmän avuksi vai haitaksi esiintyjille. Kehollisiin pyrkimyksiin liittyvillä ohjeilla pyrin saamaan myös tekstiä sisältäviin kohtauksiin liikkeellistä ja kehollista ilmaisua.

Käytin esimerkiksi Pojan monologikohtauksessa kehollista ohjetta saadakseni kohtauksen toimintaa liikkeellisyyden kautta. Poika oli kohtauksessa turhautunut, koska ei ollut varma, mitä mieltä hän parisuhteesta ja sitoutumisesta on. Kohtausta harjoitellessamme annoin esiintyjälle ohjeen suunnata turhautumisensa lavalla olleeseen tuoliin. Ohjeistin häntä tekstiä puhuessaan keskittymään siihen, että antaisi tuolille kaiken painonsa ja yrittäisi työntää sen käsillä lattian läpi (kuvio 14). Näin esiintyjän keho oli toiminnan myötä mukana tekstin puhumisessa, mikä teki ilmaisusta kiinnostavaa.



Kuvio 14. Poika - kehon paino kohdistuu tuoliin. (Ruutukaappaus esitystaltiointista, kuvaaja: Iina Ahola)

4.7 Inhimillisyys ja esiintyjälähtöinen liike

Marjo Kuusela kirjoittaa tanssin ja ilmaisun tyyleistä alkuaikoinaan Tanssiteatteri Raatikossa koreografioimissaan teoksissa:

- - teokset ovat jääneet monille mieleen etenkin tanssinsa vuoksi, joka oli selkeää ja ymmärrettävää tanssiin tottumattomalle katsojalle. Puhuimme Raatikon tyylistä *tanssirealismina*, sillä halusimme olla näyttämöllä oikeita ihmisiä - - ja näin saimme näyttämön ja tanssin elämään ja koskettamaan. (Kuusela 1998, 25.)

Tanssitaitelija Leena Gustavson pohtii puolestaan muutosta tanssijuudessaan kirjoituksessaan *Tanssi on arjen väriä*. Hän käyttää ilmausta ”tanssitanssi”, joka hänen käsityksensä mukaan tarkoittaa ”jonkin tietyn tyylin mukaista liikkumista”. Gustavson kirjoittaa, miten hän asetti itsensä vuosien ajan alttiiksi tämän tyyppiselle ilmaisulle pohtiessaan taiteilijuuttaan ja taitoaan tanssijana.

Nytemmin tuntuu siltä, että perustarve tutustua itseensä tuolla tavoin tai seurustella itsensä kanssa tanssitanssissaan vähenee ja tilalle astuu jokin muu. Tunnen, että eteenpäin vie nyt ihmisyyden perusvaatimus olla sosiaalisesti kommunikoi ja läsnä. - - Olen useiden esittävien hetkien summa, jolloin en hae useinkaan enää tanssitanssia, vaan ilmaisu on muuntunut muuksi, minulle tärkeäksi inhimilliseksi toiminnaksi. (Gustavson 2011, 52.)

Kuuselan tanssirealismi on mielenkiintoinen luonnehdinta tanssin tai liikkeen tyylille. Itselleni sanasta herää ajatus, että siinä yhdistyvät taide ja arkipäiväisyys sekä tanssin liikkeellisyys maadoittuneeseen läsnäoloon. Maadoittuneisuudella tarkoitan olemista vakaasti hetkessä tässä ja nyt.

Kuuselan kuvauksessa koreografioistaan Raatikossa ja Gustavsonin mietteissä on paljon yhtäläisyyksiä omiin tavoitteisiini ohjaukseni ilmaisun suhteen. Gustavsonin mainitsemat läsnäolo ja inhimillinen toiminta ovat sellaisia asioita, joiden halusin olevan näkyvissä ohjauksessani. Toivoin, ettei ilmaisu jäisi etäiseksi, vaan voisi kommunikoida katsojien kanssa. Gustavsonin tavoin ajattelen, että tällainen tuntuu tärkeämmältä kuin tanssitanssi.

Kun tarkastelen ohjaukseni liikkeellisyyttä ja liikemateriaalia, inhimillisyyttä oli juuri esiintyjien itse tuottamassa liikkeessä. Inhimillisyyteen vaikutti esiintyjien läsnäolo liikkeessään, ja oman liikkeen kautta muodostunut suhde esityksen aiheeseen. En väitä, etteivätkö esiintyjät olisi olleet läsnä minun tekemissäni koreografioissa. Omassa liikkeessään heidän läsnäolonsa näyttäytyi kuitenkin erilaisena. Se oli maadoittuneempaa, varmempaa, ja siinä näkyi syvemmin heidän oma tulkintansa. Tähän erilaisena näyttäytyvään läsnäoloon vaikutti varmasti se, että minun tekemissäni koreografioissa liikkeen tulkinta oli erilaista. Koreografiat olivat osa joukkokohtauksia, ja niiden tarkoitus oli tuoda rakennetta kohtaukseen tai olla liikkeellisenä vastavoimana kohtauksen päähenkilölle.

Eräs katsojakommentti, jonka olen kirjoittanut muistiin työpäiväkirjaani, liittyy Gustavsonin käyttämään ilmaukseen tanssitanssi. Eräs tuntemani katsoja sanoi pitäneensä siitä, että kaikki liike esityksessä ei ollut ”sellaista tanssitanssia”. Katsoja lisäsi, ettei osannut oikein selittää, mitä hän tarkoitti liikkeellä, jota kuvasi ”ei-tanssitanssiksi”. (Aho-la, työpäiväkirja 4.3.-21.5.2014.)

Nyt ajattelen, että ehkä katsoja oli kokenut liikkeen kehossaan tai alitajuisesti, tai sitten hän ei vain osannut päättää miten määritteli liikkeen, jota oli nähnyt. Olin joka tapauksessa iloinen siitä, että ainakin hänen mielestään olin onnistuneesti ohjannut esitykseen muunkinlaista liikettä kuin tanssitanssia. Olinhan esiintyjä ohjatessani rohkaissut heitä luottamaan omaan näkemykseensä liikkeestä ennemmin kuin tavoittelemaan Gustavsonin näkemyksen mukaisesti jonkin tietyn tyylin mukaista liikkumista.

Sitä paitsi en ole itsekään osannut määritellä ohjaamaani esiintyjälähtöistä liikemateriaalia. Olen kutsunut sitä liikkeeksi tanssin sijaan, mutta tällä hetkellä olen pikemminkin sitä mieltä, että se sijoittuu jonnekin näiden kahden välimaastoon. Olen kuitenkin tullut pohdinnoissani siihen päätelmään, että se liikkeellisyys, jollaista olin pyrkinyt ohjaamaan esitykseen, näkyi parhaiten esiintyjälähtöisessä liikkeessä.

5 Lopuksi

Kun olen tarkastellut *Päivä jona vien itseni kahville* -esityksen ohjausprosessia, suurimmat oivallukset liittyvät harjoitusprosessiin. Erityisesti mieleeni on jäänyt esiintyjien ja muun työryhmän kanssa työskentely ja välillämme vallinnut luottamus. Olen kiitollinen ja otettu siitä rohkeudesta ja ennakkoluulottomuudesta, millä esiintyjäni lähtivät tekemään omaa liikettä. Oman kokemukseni mukaan oman liikkeen ja kehollisuutensa kanssa alttiiksi asettuminen ei välttämättä ole helppoa.

Olen iloinen valinnastani käyttää ohjaukseni työtapana esiintyjälähtöistä liikettä, sillä koen itse oppineeni sen kautta ohjaajana valtavasti. Työtavan valinta oli onnistunut myös esityksen lopputuloksen kannalta. Yksi tärkeimmistä havainnoistani ohjausprosessin suhteen on, että monet esityksen liikkeelliset tavoitteet, eli se millaista ja miten esitettyä liikettä halusin ohjaukseeni, toteutuivat esiintyjälähtöisessä liikkeessä. Havaitsin myös, että ohjatessa minulla oli usein taipumus ajatella liikettä ja tanssia teatterillisesti ja teatteria liikkeellisesti. Tähän on syynsä esityksen muodolla, mutta myös näiden kahden taidemuodon yhteisvaikutuksella taidekäsitykseeni.

Yllättävää esityksen valmistumisprosessissa oli se, miten vaikeaa minun oli hyväksyä esiintyjien kanssa yhdessä tuotetun liikemateriaalin yhteensopimattomuus esityksen aiheen kanssa. Olin ollut niin innoissani esiintyjien tuottamasta liikkeestä sinällään, että olin huomaamattani liukunut poispäin esityksen aiheesta. Aiheen unohtuminen johtui myös siitä, että minulla oli esityksen rakenteen suhteen liian monta tavoitetta ja suunnitelmaa, jotka yritin saada mukaan esitykseen. Tarkennettuani omia pyrkimyksiäni aiheen suhteen, ja tehtyäni muutoksia ja leikkauksia esityksen materiaaliin, pääsin taas aiheen äärelle. Paljon kiinnostavaa liikemateriaalia jäi esityksestä pois. Olen silti tyytyväinen, että ohjauksestani tuli ehjä kokonaisuus.

Jatkan varmasti esiintyjälähtöisen liikkeen kanssa työskentelyä. Kiinnostus toisten ihmisten kehollisuutta ja liikettä kohtaan ei ole hiipunut, ja työtavassa on vielä paljon tutkittavaa ja opeteltavaa. Yksi kehitettävä asia on ainakin se, että ohjaisin esiintyjän omaa liikettä rohkeammin, jotta esimerkiksi eri liikeaihiot voisivat kehittyä vielä pidemmälle. Huomaan olleeni tämän asian suhteen ohjauksessani varovainen. Dramaturgissa työssä ja ohjaamisessa on myös paljon opittavaa, erityisesti esityksen kokonaisuuden hahmottamisessa ja ulkoapäin tarkastelemisessa.

Aion jatkaa tekstin ja liikkeen yhdistämisen tutkimista, mutta haluaisin tehdä seuraavaksi puhtaasti liikkeellisen esityksen. Lähtökohta olisi mahdollisesti esiintyjälähtöisessä liikkeessä, ja juonellisuuden sijaan esitys näyttäytyisi pikemminkin kuvina ja tunnelmina. Olisi myös kiinnostavaa kokeilla, millaista on ryhmäkoreografian tekeminen esiintyjälähtöisesti.

Tämä kirjoitusprosessi on ollut ohjaustyöni reflektoinnin lisäksi myös matka kohti liikkeellistä ajattelua. Alun perin aion kirjoittaa tekstin ja liikkeen yhdistämisestä ohjauksessani, mutta kirjoitusprosessin kuluessa huomasin, että minulla oli suurempi tarve kirjoittaa liikkeestä ja liikkeellisyydestä. Halusin pohtia sitä, mitä ajattelen liikkeestä ja mitä se minulle merkitsee, sekä millaista on se liikkeen muoto ja tapa, jota minä haluan tehdä ja ohjata.

Se, että tämän kirjoitusprosessin aikana olen sanoittanut ajatuksiani tanssin ja liikkeen suhteen, on ollut tärkeää ja tuntunut oikealta tässä vaiheessa opintojani, juuri valmistumisen kynnyksellä. En ole juurikaan antanut tilaa tanssille ja liikkeelle itsessäni ja tekemisissäni opintojeni aikana, joten tämän työn kirjoittaminen on vienyt minua tarkastelemaan myös toista ammatillista puoltani.

Teatteri-ilmaisun ohjaaja- opintojeni myötä olen saanut lisää itseluottamusta tanssijana ja liikkeen ohjaajana, ja uusia ajatuksia liikkeen soveltamisen mahdollisuuksista. Kun nyt mietin opintojani taaksepäin, olen jo käyttänyt tanssia ja liikettä teatteri-ilmaisun ohjaajan näkökulmasta, vaikka en olekaan sitä aina tiedostanut. Liikkeellisyys on ollut minussa koko ajan, silloinkin kun en ole aktiivisesti tanssinut, ja parin viime vuoden aikana olen alkanut ymmärtää sekä liikkeen tarpeellisuuden itselleni että myös vahvuuteni liikkeen ja tanssin suhteen. Vahvuuteni on oma tapani ja tyylini tehdä ja tuottaa liikettä, oma tapani tanssia. Olen kiinnostunut liikkeestä itsessäni, ja sitä kautta liikkeestä toisissa. Tanssi ja liike sekä niiden soveltaminen ovat osa minua teatteri-

ilmaisun ohjaajana. Liikkeellinen ajattelutapa on minussa läsnä silloinkin, kun en suoranaisesti tee tai ohjaa tanssia tai liikettä.

Lähteet

Anttila, Eeva 2013. Koko koulu tanssii!: Kehollisen oppimisen mahdollisuuksia kouluyhteisössä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/42322/Acta_Scenica_37.pdf?sequence=3 (luettu 9.1.2015)

Borgstén, Tiina 1998. Yhteisproduktio näyttelijöiden ja laulajien kanssa – koreografin näytönpaikka teoksessa U. Halonen, P. Pakkanen, A. Sarje (toim.) Kirjoituksia koreografiasta. Mikkeli: Taiteen Keskustoimikunta, 53-63.

Gustavson, Leena 2011. Tanssi on arjen väriä teoksessa Jyrkkä, Hannele (toim.) Nykypäivän koreografin jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia. Helsinki: LIKE, 50-54.

Europaeus 2014. Näytelmä, kirj. ja ohj. Juha Hurme. Helsinki: Suomen Kansallisteatteri.

Hanna Brotherus Company 2014a. Hanna Brotherus.
<http://www.hannabrotherus.com/> (luettu 25.11.2014)

Hanna Brotherus Company 2014b. Silmissäni mennyt.
<http://www.hannabrotherus.com/silmissani-mennyt-2/> (luettu 25.11.2014)

Heddon, Deirde & Milling, Jane 2006. Devising Performance – A Critical History. New York: Palgrave Macmillan.

Hämäläinen, Soili 1999. Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi. Väitöskirja. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Karttunen, Jyrki 2005. Tanssin tekemisen ainutkertainen onni teoksessa Jyrkkä, Hannele (toim.) Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön. Helsinki: LIKE, 91-99.

Kivelä, Jenni 2005. Kun ei ole varasuunnitelmaa teoksessa Jyrkkä, Hannele (toim.) Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön. Helsinki: LIKE, 116-123.

Koskenniemi, Pieta 2007. Devising ja muita merkisyyksiä. Helsinki: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Kuusela, Marjo 1998. Tanssiteoksen muodon ja sisällön välisistä yhteyksistä teoksessa U. Halonen, P. Pakkanen, A. Sarje (toim.) Kirjoituksia koreografiasta. Mikkeli: Taiteen Keskustoimikunta, 23-29.

Lindy Pia 1998. Mitä taiteilija kysyi ja keksi? teoksessa U. Halonen, P. Pakkanen, A. Sarje (toim.) Kirjoituksia koreografiasta. Mikkeli: Taiteen Keskustoimikunta, 68-71.

Numminen, Ari 2005. Taide syntyy hahmottamaan maailmaa teoksessa Jyrkkä, Hannele (toim.) Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön. Helsinki: LIKE, 161-166.

Numminen, Katariina 2011. Johdanto teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: LIKE, 9-20.

Salo, Riikka 2011. Kävelystä tanssiin, olemisesta esiintymiseen. Opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu Esittävän taiteen koulutusohjelma. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Vänttinen, Pekka 2010. Hanna Brotherus. Helsinki: Teatterikorkea –lehti. Verkkojulkaisu. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

<http://teatterikorkealehti.fi/arkisto/40-teatterikorkea-2-2010/artikkelit/48-hanna-brotherus.html> (luettu 25.11.2014)

Julkaisemattomat lähteet

Ahola, Iina 2014. Työpäiväkirja 4.3.-21.5.2014. Tekijän hallussa.

Hurme, Juha 2012. Eurolla teatteria –luento Metropolia Ammattikorkeakoulu, 30.3.2012.

Päivä jona vien itseni kahville –esityksen käsiohjelma

